

Universidade de Brasília (UnB)

Instituto de Artes (IdA)

Departamento de Artes Cênicas

**Potenciais para o desenvolvimento da Escuta Sensível no ambiente escolar por meio das Artes Cênicas: observações sobre alguns jogos e exercícios cênicos.**

Gabriel Valls de Salles

Brasília

Dezembro, 2020

Gabriel Valls de Salles

**Potenciais para o desenvolvimento da Escuta Sensível no ambiente escolar por meio das Artes Cênicas: observações sobre alguns jogos e exercícios cênicos.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade de Brasília (UnB), como parte das exigências para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Sulian Vieira Pacheco.

Brasília

Dezembro, 2020

# Agradecimentos

Gostaria de agradecer e dedicar a finalização deste projeto para:

Todos os meus professores, tanto da educação básica quanto da superior. Se não fosse pela preocupação que todos vocês tiveram com o futuro de seus alunos e o esforço que fizeram em ensinar os alunos com maior dificuldade, não estaria entregando este trabalho hoje e nem eu e nem outros muitos alunos teriam a oportunidade de estar formando-se em uma universidade. Também dedico este agradecimento a todos os professores brasileiros que tiveram que se adaptar ao formato remoto de educação, sem estrutura básica em muitos lugares, e tiveram que trabalhar com esta realidade em um país em que nossos “líderes” estão fazendo um desmonte da educação pública em meio ao caos. Todos vocês professores são heróis!

Minha família e amigos que me ajudaram em momentos de estrece durante a confecção deste trabalho e sempre estiveram me dando apoio quando estava me sentindo sem motivação e alegria. Ter pessoas com que podemos contar em momentos difíceis como estes realmente fazem toda diferença, principalmente com a realidade que nos veio em 2020.

Á banca examinadora, por aceitarem o convite para minha defesa no fim de um semestre remoto que tirou as energias de muitos de nós, quando muitos acabaram desistindo no caminho. Fico muito feliz em ter a presença desta banca e agradeço do fundo do coração terem aceitado o convite, de verdade!

A minha orientadora, Sulian, que, de alguma forma, mesmo com uma demanda tão grande e cheia de trabalho, conseguia fazer o trabalho de estar disponível e me orientar sempre que podia, e ainda era paciente com os momentos em que eu acabava surtando e querendo desistir. Sempre te achei uma grande professora e agradeço muito todo o processo que levamos juntos, e foi um processo longo, com dois anos de trabalho neste projeto e muitas vezes eu realmente queria desistir, mas você me manteve no trabalho e agora, finalmente, com toda sua ajuda, consegui terminá-lo. Obrigado!

Agradeço meu cachorro por ser um bom garoto!

**RESUMO:**

O ambiente escolar pode apresentar muitos desafios de comunicação entre os sujeitos de aprendizagem. A escuta sensível de René Barbier pode ser trabalhada dentro do ambiente escolar por meio das artes cênicas para que se consiga uma dinâmica de troca entre os sujeitos de aprendizagem, uma conexão diferenciada entre estes para conseguir um desempenho educativo efetivo e sem tratamentos autoritários e opressivos. Para averiguar a capacidades positiva da escuta sensível no ambiente escolar e sua relação com as artes cênicas como facilitadoras deste estado, evidenciou-se as relações da escuta sensível à educação progressista e libertária, voltada para a autonomia, ressaltando a natureza relacional do teatro, para então, relevar alguns exercícios teatrais propostos por Constantin Stanislavski, Viola Spolin e Augusto Boal, explicitando neles a presença da escuta sensível.

**Palavras-chave:** Escuta Sensível; Ambiente Escolar; Artes Cênicas; Jogos e Exercícios Cênicos.

## Sumário:

Introdução.....	6
1 - Capítulo 1 – A Escuta Sensível na Educação e nas Artes Cênicas.....	11
1.1 - A Escuta Sensível.....	11
1.2 - A Escuta Sensível e a Educação.....	15
1.3 - A Escuta Sensível e as Artes Cênicas.....	18
2 - Capítulo 2 - A Escuta Sensível e sua relação com as técnicas teatrais na escola e fora dela.....	22
2.1 Constantin Stanislavski.....	22
2.2 Viola Spolin.....	27
2.3 Augusto Boal.....	35
Conclusão.....	42
Bibliografia.....	45

## Introdução

Este trabalho busca relevar a importância da escuta sensível em contextos sociais diversos e, especificamente, no contexto escolar, bem como verificar o grande potencial para o seu estímulo a partir de jogos e exercícios cênicos, reconhecendo, assim, as potencialidades do teatro para desenvolvimento da escuta sensível. Entendemos que, explicitando o potencial para o desenvolvimento da escuta sensível através do teatro, podemos tornar os ambientes escolares mais acolhedores e aptos para a diversidade.

Partindo das ideias de Paulo Freire sobre educação progressista para a autonomia (2011), acredito que a escuta sensível pode e deve ser tratada como uma relevante competência a ser desenvolvida pelos sujeitos de aprendizagem para que o educando tenha as ferramentas necessárias para compreender-se como ser sócio-político e tenha a autonomia para que estas visões de uma educação progressista sejam realizadas. Por outro lado, observo que a escuta sensível pode ter menos espaço nos contextos de educação liberal, onde os indivíduos são formados para a sociedade industrial e tecnológica, pois tal competência precisa do espaço aberto de troca para se desenvolver. Contudo, para reconhecermos sua relevância em tais contextos, devemos antes compreender o que é a escuta sensível.

A escuta sensível é um termo de grande amplitude que, durante minha pesquisa, percebi que tem sido utilizado por vários autores e pesquisadores de várias áreas, desde a medicina à pedagogia e psicologia. A escuta sensível é um termo que em sua ampla compreensão pode ser denominada como uma técnica, uma habilidade ou uma competência necessária para relacionar-se de forma efetiva com o próximo. O teórico e pesquisador René Barbier (1950 – 2017), ao escrever seu livro *A Pesquisa-Ação* coloca a escuta sensível como uma das habilidades mais importantes no trabalho da pesquisa-ação.

Trata-se de um “escutar/ver” que toma de empréstimo muito amplamente a abordagem rogeriana<sup>1</sup> em Ciências Humanas, mas pende para o lado da atitude meditativa no sentido oriental do termo. A escuta sensível apoia-se na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para “compreender do interior” as atitudes e os comportamentos, o

---

<sup>1</sup> A abordagem rogeriana, também conhecida como humanista de Carl Rogers (1902 – 1987), é a abordagem terapêutica centrada na pessoa e procura facilitar a tendência, auto-atualizante do paciente (uma tendência inerente ao crescimento e à realização).

sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos (ou a “existencialidade interna”, na minha linguagem) (BARBIER,2007, p.94).

Na sua abordagem, Barbier considera a escuta sensível como algo próximo de uma presença empática, ela é voltada para a absorção de informações de uma forma menos superficial e mais aprofundada. É comunicar-se com o próximo estando presente e realmente escutando e assimilando o que lhe é dito.

De certa forma, a definição que o autor nos traz tem a ver com uma ligação diferenciada com o escutar, que não se apoia apenas em ouvir pela audição, mas apoia-se no ver e no sentir também. A escuta atua como uma metáfora da possibilidade de fazermos contato com a realidade que nos cerca, com a realidade daquela pessoa que nos fala, com quem nos relacionamos.

Assim, ainda segundo Barbier, a escuta sensível exige a aproximação social, criando uma ligação que vai além do universo superficial, entrando no universo pessoal, a realidade daquela pessoa, seus sentimentos, sofrimentos, como vive, se passa por violências no seu dia a dia, tudo que faz daquela pessoa quem ela é. Reconhecendo isso, podemos nos aproximar da realidade social em que vive aquela pessoa, colocá-la em foco. Por isso, o autor se apoia tanto na ideia da meditação oriental, pela característica da busca pelo seu “eu” interior, mas no caso da escuta sensível, se refere ao interior dos outros, das pessoas que são escutadas.

Como alguém que já foi e ainda é aluno, percebo em minhas experiências que a falta da escuta sensível durante meu período de escolaridade pode ter afetado minha relação com o mundo de forma negativa. Tive experiências com muitos professores que não se importavam em escutar as demandas dos alunos, apenas se preocupavam em “passar” seus conteúdos e perdiam todas as oportunidades de criar um ambiente de troca em sala de aula. A partir de problemas semelhantes ao que identifico em minha formação, a pesquisadora e professora da Universidade de Brasília, Teresa Cristina Siqueira Cerqueira afirma:

Um dos grandes objetivos da educação, ao contrário do que se pensa, não é apenas transferir conhecimento, mas, sim, oferecer condições ao indivíduo para que ele se torne sujeito do seu próprio processo de aprendizagem e desenvolvimento, torne-se um sujeito ativo e autônomo. No processo de sala de aula são realizadas constante troca de experiências, pois aluno e professor são sujeitos da aprendizagem. A escuta sensível percebe a importância dessas trocas e compartilha com o aluno a visão de que o professor não é o único detentor de conhecimento e que o aluno tem muito a compartilhar (2011, p.44).

Em uma perspectiva progressista da educação, o processo de educar não é compreendido mais como ensino de técnicas ou conteúdos antiquados, mas sim como qualificação do aluno como dono do seu próprio processo de aprendizagem. São oferecidas ferramentas para que o aluno possa crescer e se desenvolver sozinho em suas experiências, para incentivar a autonomia<sup>2</sup>. Sobre a relação entre os sujeitos de aprendizagem e a autonomia, Paulo Freire fala:

É a convivência amorosa com seus alunos e na postura curiosa e aberta que assume e, ao mesmo tempo, provoca-os a se assumirem enquanto sujeitos sócios-históricos-culturais do ato de conhecer, é que ele pode falar do respeito à dignidade e autonomia do educando (2011. P4).

O próprio autor coloca o professor na posição de curiosidade e abertura, para que os alunos tenham capacidade e sintam-se provocados a buscarem suas próprias respostas, para isso, o professor não pode ser o detentor do conhecimento, mas sim, a ferramenta que auxilia os alunos a chegarem em suas respostas. Nessa perspectiva, acredito que a escuta sensível deveria estar no cotidiano escolar, na metodologia do professor e em sua relação com o aluno para alcançar a autonomia que ele precisa para reconhecer-se como sujeito sócio-histórico-cultural como Freire coloca, e para manter uma relação aberta e libertária com a escola.

Acredito que o ensino de teatro possa estimular o desenvolvimento da escuta sensível. O teatro pode ser considerado, como uma prática que, por sua própria natureza relacional, evolui a partir da troca, do permitir-se, da empatia, assim como Viola Spolin afirma em seu livro “Jogos teatrais em sala de aula: Um manual do professor”, ao falar da relação professor aluno dentro do ambiente de oficinas de jogos teatrais (2010, p 28). Todas estas qualidades fazem parte da escuta sensível, podem promovê-la. Assim, compreendo que o ensino do teatro nas escolas pode aproximar os estudantes aos diversos elementos da linguagem teatral e suas diversas expressividades, mas também pode otimizar o desenvolvimento da escuta sensível no ambiente escolar. Reconhecer o poder de mudança que as Artes Cênicas podem exercer sobre o ambiente escolar é um diferencial necessário para observar e mudar práticas educacionais antiquadas e autoritárias que ainda persistam.

---

<sup>2</sup> Segundo Kant 1724-1804, capacidade da vontade humana de se autodeterminar segundo uma legislação moral por ela mesma estabelecida, livre de qualquer fator estranho ou exógeno com uma influência subjugante, tal como uma paixão ou uma inclinação afetiva incoercível.



Ao reconhecer a relação entre o ensino de teatro para o potencial desenvolvimento da escuta sensível no contexto escolar, me pergunto: quais aspectos presentes no ensino das artes cênicas podem ser efetivos para trabalhar a escuta sensível em sala de aula? Apenas intuímos que as Artes Cênicas têm a potencialidade de trabalhá-la, mas de que maneira especificamente o ensino de teatro pode colaborar para o desenvolvimento da escuta sensível?

O ensino de teatro nas escolas pode ser trabalhado como um espaço de sensibilização e oportunidade para o crescimento de um aluno, um local onde este possa falar e se expressar, um local onde ele possa escutar e ser ouvido.

Assim, exercícios e jogos teatrais como os de Viola Spolin, dinâmicas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal e técnicas teatrais como as de Constantin Stanislavski, entre outros diretores e pedagogos teatrais, todos estes fazem parte do arcabouço variado de técnicas, ferramentas e teorias das Artes Cênicas contemporaneamente. Acredito que nas mais diversas técnicas teatrais e suas proposições pedagógicas haja o potencial de exercitar a escuta sensível, contudo, para meu trabalho, farei menção apenas dos autores citados aqui pelo nome, uma vez que foram autores muito presentes no meu processo de formação no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UnB.

Para Irene Ferreira Coelho a escuta sensível é parte do próprio processo educacional, como algo de extrema necessidade nesse processo para a interação dos sujeitos de aprendizagem:

A escuta sensível pode contribuir grandemente para a construção de uma nova realidade educacional, que tenha por foco a valorização do aluno, do professor e dos demais sujeitos desse ambiente. Essa é essencial para a mudança nas atuais relações humanas. A escuta sensível é uma das contribuições que pode ajudar no desenvolvimento de uma educação cuja primazia é a formação integral do educando, pois é exatamente isso que a escuta sensível propõe, uma valorização do ser enquanto pessoa, e não apenas nos papéis e *status* sociais que representam. Com essa proposta, a escola trabalhará mais com as histórias dos alunos, com as raízes culturais, com suas memórias e, conseqüentemente, os educandos terão consciência de suas origens, além de se sentirem valorizados nas suas singularidades, o que contribui para a formação de cidadãos críticos, não limitados por aquilo que lhes é imposto, mas convictos de sua liberdade e capacidade criadora, diante da realidade na qual estão inseridos (COELHO, 2009).

A presença da escuta sensível no ambiente escolar não é apenas importante por todas as interações que ela pode trazer a este ambiente, mas, também, pelo impacto social

que ela traz consigo, sua capacidade de causar mudança na forma individualista que várias pessoas veem a sociedade, colocando uma visão social mais coletiva.

A escola pode ser um reflexo da sociedade, contudo, acredito que ela também possa refletir mudanças na sociedade. Nesse caso, o suposto reflexo, a escola, produziria mudanças no próprio objeto refletido, a sociedade. A educação é grande causadora de mudanças sociais e a escuta sensível pode ser o apoio que a comunidade escolar precisa para mudar atitudes que não corroborem com a emancipação social dos sujeitos.

No primeiro capítulo dessa monografia, pretendo identificar a potencialidade da noção de escuta sensível para o ambiente escolar, reconhecendo a realidade de cada aluno dentro da escola, mas também reconhecendo suas origens e como estas se colocam em seus comportamentos. Para isso, planejo ampliar mais das noções da escuta sensível de René Barbiere e de Teresa Cristina Siqueira Cerqueira relacionando estes autores com as noções de educação libertaria e para autonomia de Paulo Freire. Por fim busco relevar, brevemente, a possibilidade de que a escuta sensível seja desenvolvida por meio do ensino de artes e do teatro em específico.

Já durante o segundo capítulo, pretendo trabalhar de maneira mais aprofundada na relação da escuta sensível com o teatro especificamente e as potencialidades que estão relacionadas a esta interação no ambiente escolar. A ideia deste capítulo é apurar estas relações a partir da análise de alguns, jogos e exercícios de Constantin Stanislavski, Viola Spolin e Augusto Boal, a fim de identificar as potencialidades de tais jogos e exercícios presentes nestas metodologias para trabalhar a escuta sensível, nos permitindo, assim, averiguar a relação entre a escuta sensível e as Artes Cênicas no ambiente escolar.

# Capítulo 1 – A Escuta Sensível na Educação e nas Artes Cênicas.

Neste capítulo apresentaremos algumas noções e sentidos que têm sido atribuídos à escuta sensível por estudiosos da educação e áreas afins para poder relacioná-la à educação progressista e seus métodos. Após feita a relação entre a escuta sensível e a educação progressista, abordaremos a relação da escuta sensível e às Artes, mas em especial, ao Teatro no contexto das Artes Cênicas.

## 1.1 – A Escuta Sensível:

Conforme Barbier: “A escuta sensível apoia-se na empatia.” (2007, p.94) Esta frase define muito bem uma das dinâmicas da escuta sensível para o seu funcionamento, que é colocar-se no lugar do outro, conectar-se com o próximo, aquele que nos fala. A escuta se apoia na empatia, pois ela depende da conexão com o outro. Para que possamos entender o outro precisamos entender de onde ele vem, por que fala o que fala e para onde ele irá. Trata-se exatamente de se colocar no lugar do outro, ou pelo menos permitir-se a abertura de reconhecer a história do outro, pois sem esta abertura não conseguimos criar conexões, mas para Barbier isso ainda não é suficiente.

[...] É preciso sem dúvida saber apreciar o “lugar” diferencial de cada um no campo das relações sociais para poder escutar sua palavra ou sua capacidade “criadora”. Mas a escuta sensível recusa-se a ser uma obsessão sociológica, fixando cada um em seu lugar e negando-lhe uma abertura para outros modos de existência, a não ser os impostos pelo papel e pelo *status*. Mais ainda, a escuta sensível supõe uma inversão de atenção. Antes de situar uma pessoa no seu “lugar”, comecemos por reconhecê-la em seu ser, na sua qualidade de pessoa complexa dotada de uma liberdade e de uma imaginação criadora (BARBIER, 2007, p.95).

Para Barbier, a escuta sensível não pode fixar-se em contextos sociais fechados, não pode rotular ou colocar as imposições que tanto nos viciamos em fazer socialmente de cada um. Nessa perspectiva, somos todos seres com uma complexidade interna que nos permite a mudança e a saída dos rótulos sociais impostos, justamente por estarmos em constante mudança, mudamos nossos gostos e opiniões a partir das interações que temos com a sociedade e desta forma se fazem as mudanças. Assim, não é cabível, dentro da ação do escutar sensivelmente, colocarmos aqueles que querem ser escutados nesse local fechado e rotulado, justamente por isso ela nos pede e nos permite observar o outro, primeiro, pelo ser que é em sua complexidade, pelo potencial da pessoa e sua capacidade

criadora, e não pelo estado ou “local” que está atualmente, justamente pela potência de transformação.

A escuta sensível também exige uma reflexão ética por parte do pesquisador, ou, no caso da educação, para os docentes, afinal, ele também tem suas próprias opiniões e sua forma de ver o mundo, podendo ter um choque de valores com os grupos com quem trabalha, mas o pesquisador tem o direito de preservar sua filosofia de vida. Barbier releva a importância desta escolha ética para o pesquisador, pois é uma condição para ter presença na escuta, para ter consistência no trabalho do pesquisador.

A escuta sensível afirma a coerência do pesquisador. Este comunica suas emoções, seu imaginário, suas perguntas, seus sentimentos profundos. Ele está “presente”, quer dizer, consistente. Ele pode não mais aceitar trabalhar com um grupo, se algumas condições se chocarem com seu núcleo central de valores, sua filosofia de vida. (BARBIER, 2007, p.94)

Barbier coloca a necessidade de presença do pesquisador ao exercer a escuta sensível, justamente pelo foco nas emoções e ambições do próximo, na sua história e na sua compreensão do outro (que é escutado), para que tenhamos consistência no trabalho da escuta. De certa forma, para que tenhamos disposição para o trabalho do reconhecimento da dimensão interna do outro, devemos estar nós mesmos abertos e presentes com nossas próprias emoções, pois a presença está além do ouvir, ela está na troca que fazemos quando nos dispomos dessa relação, por isso a escolha ética explicitada por Barbier é tão importante, o pesquisador ou docente que tentar forçar-se ao estado de escuta pode prejudicar sua relação com um grupo se não se sentir confortável com seu núcleo de valores, algo que é absolutamente normal e por isso é importante ter certeza que não há nenhum desconforto nesta relação. A presença está em aceitarmos o nosso momento de silêncio, para realmente escutar o outro, mas também está no nosso momento de abertura para que o outro possa ser estimulado a estar receptivo para a troca.

Ao se aprofundar nas capacidades da escuta sensível e seu funcionamento, Barbier até diferencia sua dinâmica à de raciocínios ideológicos, ou seja, a interpretação fechada de fatos, e observa como tais raciocínios funcionam de forma tão contrárias à escuta sensível.

[...] Por definição, um ideólogo, é aquele que interpreta fatos, um fenômeno, a partir de um posicionamento teórico supostamente rigoroso e não discutível. A escuta sensível começa por não interpretar para suspender todo julgamento. Ela busca compreender por “empatia” no sentido rogeriano<sup>3</sup> do termo - o “excedente” de sentido que existe – na prática ou na situação. Ela aceita deixar-

---

<sup>3</sup> Idem nota de rodapé número 1 da introdução.

se surpreender pelo desconhecido que, constantemente, anima a vida. Por isso, ela examina as Ciências Humanas e permanece consciente das fronteiras e das zonas de incertezas delas. Nesse plano, ela é mais uma arte do que uma ciência, porque toda ciência procura delimitar seu campo e impor seus modelos de referência, até prova em contrário. É uma arte sobre pedra de um escultor que, para fazer surgir a forma, deve primeiramente passar pelo trabalho do vazio e retirar o que é supérfluo, para tomar forma. No domínio da expressão humana, o que é supérfluo cai, desde o momento em que se encontra de ante do silêncio questionador. É com efeito no silêncio, que não recusa os benefícios da reformulação, que a escuta sensível permite ao sujeito desembaraçar-se de seus “entulhos” interiores (2007, p.96).

Como diz o autor, uma das maiores dificuldades na compreensão do papel da escuta sensível pode ser a relação com a empatia, conforme apontamos previamente nesse capítulo, e como sua abordagem não pode partir de interpretações prévias, ela foge de um sistema de julgamento ou posicionamento já existente e bem formulado, para que dessa forma ela possa buscar além do que é propriamente observado. Segundo o autor, é por colocar-se no além julgamento que a escuta sensível dificulta o trabalho de um ideólogo, pois este já age no sentido de interpretar, organizar e julgar “fatos” dentro de um sistema. Enquanto a forma de uma ideologia é fechada em saberes existentes, a escuta sensível foca no além, no desconhecido, no novo, por isso Barbier a compara com o campo das artes, pois ela não se fecha às colocações da ciência, ela não utiliza de sua metodologia.

É pensando nesta vontade e no relacionar-se que Cerqueira aponta uma perspectiva sobre o escutar e a relação com os demais.

[...] A escuta sensível é uma porta que nos leva a conhecer o outro na sua totalidade humana e social. Permite-nos conhecer as várias faces de uma pessoa: seu lado forte, seu momento frágil, sua dor, sua alegria, sua coragem, seu medo; a escuta nos permite a aproximação, e esta é a proposta da escuta sensível: entrar em totalidade com o outro (2011, p.17).

Uma das denominações da escuta sensível que considero mais interessante proposta pela autora é a de “entrar em totalidade com o outro” que remete muito a presença, mas também ao foco pela preocupação com o outro. Importa observar que o foco é o que nos permite ter controle sobre o ambiente de abertura e a presença permite que se crie um ambiente de troca saudável na interação com o próximo. Assim, foco e presença são partes da experiência, pois elas precisam tanto demandam aproximação quanto a provocam. Tratarei mais dessa relação com o foco e a presença no segundo capítulo.

A aproximação também traz uma fragilidade, pois se trata de saber os defeitos, as dores, medos, pontos fortes, as várias camadas que formam a personalidade de um sujeito e com isso vem, a meu ver, uma responsabilidade ética e afetiva com as pessoas com

quem interagimos, afinal, o trabalho da escuta sensível é nos aproximar do próximo e não nos dar armamento psicológico para brincar com os sentimentos das pessoas. A própria escuta sensível acaba, naturalmente, nos aproximando do outro quando nos dispomos a ouvir seus problemas, suas angústias, suas experiências e suas alegrias. É nessa aproximação que surge a troca, a presença e a totalidade.

Pensando na relação que criamos com o próximo quando se trabalha a escuta sensível, é importante ter em mente que somos todos indivíduos, mas também somos coletivos e para trabalhar este lado das pessoas, acredito que seja preciso olharmo-nos e nos desprendermos um pouco de nossas individualidades para dar espaço ao outro. Sobre a relação com esta sociedade individualista, Cerqueira fala:

[...] A sociedade é produto e produtora de pessoas que não estão comprometidas umas com as outras, por vezes nos tornando arrogantes, egoístas, incapazes de escutar. Consideramos que o que acontece conosco é o mais importante, e o que é por nós mesmos falado é uma das poucas coisas que faz sentido. A beleza da aproximação do eu com o outro, de compreensão desse sujeito que nos fala, que fala querendo ser escutado, foi perdida, já não se enxerga beleza no silêncio. De acordo com Alves, 2009, vive-se no mundo do individualismo, já não há espaço para valorizar as singularidades. Esquece-se que o ser humano é formado por partes que dão margem ao todo. Querer compreender apenas partes, é partir do princípio que o ser humano não é sujeito dono de um contexto. (Cerqueira, 2011, P19)

A partir da fala da autora, percebo que ao reconhecermos que vivemos em grupo, que vivemos em sociedade, podemos, também, nos libertar da ideia de “eu” que existe na sociedade, do individualismo que é cego para o resto da sociedade. Mesmo que as pessoas se reconheçam como indivíduos, donos de sua própria história, é preciso reconhecer que a história de cada um nada mais é do que parte de algo maior, que compõe a sociedade, por isso a ideia de relacionar-se com o outro é tão necessária. Nessa perspectiva, não adiantaria uma pessoa considerar suas próprias complexidades se ela não considera a dos outros, por isso pode ser difícil o trabalho da escuta sensível na sociedade moderna, uma vez que estamos muito voltados para nós mesmos, esquecemos que o outro faz parte do ciclo que é a vivência em sociedade. Pode ser fácil compreender as próprias opiniões e querer como algo que faz sentido, afinal, são coisas que partem da nossa própria psique, das nossas próprias condições. O problema é acreditar que nossas ideias são as únicas que fazem sentido e colocar as opiniões e querer dos outros em um local inferior, afastada da nossa forma de ver o mundo. Isso demonstra a dificuldade que existe na sociedade capitalista moderna em reconhecer o outro como alguém que tem tanto potencial quanto nós.

Ainda sobre essa relação com o outro, que é necessária para escuta sensível, e sobre a relação com o individualismo Cerqueira faz uma crítica simples, porém assertiva: “[...] Há um foco no ‘eu’ e um desprezo ao ‘outro’. Essa é a constante prática que nos impede de ouvir as angústias e anseios, emoções e alegrias do outro, o ser que nos fala [...]” (2011, p.20).

Cerqueira coloca em prova justamente a falta de interação das partes com o todo, como as pessoas não percebem que sua individualidade é só parte de algo maior, e se formos julgar a sociedade a partir das nossas próprias individualidades, estamos fadados ao fracasso. Vejo como um trabalho necessário para criar esta abertura, o reconhecimento do outro em seu direito e para isso, acho necessário nos libertar do ego e narcisismo que várias pessoas insistem em colocar para se sentirem mais importantes que os outros.

## **1.2 - A Escuta Sensível e a Educação.**

Agora que compreendemos bem a relação da escuta sensível com o lado individualista e coletivista da sociedade, podemos levar esta relação à educação. Cerqueira faz uma análise sobre realidades violentas, ou como ela chama “contexto de desamor”, e sua relação com a infância no desenvolvimento social dos sujeitos e vejo de forma bem explícita como estas condições se relacionam com a educação, tanto na infância como na adolescência e, talvez, até na vida adulta.

[...] Uma criança que cresce sem ser notada, escutada, amada, torna-se futuramente um ser insensível, frio, tais como os milhares de traficantes de drogas, assassinos, estupradores que são figuras muito presentes na nossa sociedade. Mas se pensarmos bem, como poderia ser diferente? Se foi em um contexto de desamor que eles cresceram, será um contexto de desamor que eles vão criar. Para amar o outro, é preciso que nos amemos e que nos sintamos amados. Longe de nós querermos colocar a culpa em alguém. [...] Afinal, para que se colha o bem é necessário plantá-lo (CERQUEIRA, 2011, p.16).

A autora afirma que as condições que criam um ambiente negativo para uma criança vêm de suas vivências, se nelas ela não é escutada ou amada, quando crescida, ela também não irá escutar ou amar. Observando os vários contextos sociais que permeiam a sociedade, as condições vividas pelas pessoas e as consequências de suas vivências, seria muito simplista dizer que alguém é “mau” porque quis, mas sim que todos estes contextos afetam as nossas vidas e nosso futuro, por isso, Cerqueira afirma que não podemos colocar a culpa pelas violências em uma pessoa. Afinal, se o sujeito cresceu em um ambiente violento é apenas natural que a violência se reafirme em seu comportamento. É nesse tipo de observação que a escuta sensível entra como folego de

uma sociedade que está sempre em mudança e para gerarmos essas mudanças devemos reconhecer as realidades de cada um e criar as oportunidades para sujeitos que cresceram em realidades prejudicadas possam sair delas.

Reconhecer a relação professor-aluno como algo que vai além do ambiente de sala de aula e que se expande nas vivências gerais é um dos focos da escuta sensível. Outro foco da escuta sensível é colocar um patamar de interação democrática que coloque sempre à troca em primeiro lugar, evitando assim o autoritarismo, pois a própria escuta sensível exclui essa possibilidade, assim formando um ambiente escolar voltado para o progresso e reconhecimento do novo.

O professor precisa reconhecer as variáveis externas ao espaço da sala de aula que em certo momento vem à tona e, muitas vezes, influenciam no processo educativo como um todo. As condições sociais, econômicas, familiares, históricas, sem dúvida influenciam na capacidade de aprendizagem do aluno, nas suas formas de expressão, capacidade de respostas. É necessário abrir-se a esses diversos fatores, abrir-se a realidade dos educandos. O professor não deve ser um estranho para seus alunos, e, sim, alguém que inspire confiança [...] (CERQUEIRA, 2011, p.38).

Cada aluno vive uma realidade social diferente, estas diferenças de aluno pra aluno trazem a grande variedade de pensamentos na escola, pois a cada aluno tem núcleos sociais diferentes e vivem em diferentes contextos, em um país de cultura heterogênea e rica em diversidade, e por isso, conhecer e reconhecer a complexidade da vida do aluno fora de sala de aula pode ser algo muito importante no processo de aproximação dos sujeitos de aprendizagem. Saber que um aluno mora muito longe e precisa acordar muito cedo para chegar à escola pode ser o diferencial para um professor conseguir identificar a maneira correta em que ele pode trabalhar com o educando. A aproximação e o reconhecimento são o diferencial que faz um aluno se interessar mais pela aula de um professor, pois o professor acaba, por consequência de sua abertura, dando confiança ao aluno, mostrando a este que a sala de aula pode ser um espaço de troca e que o aluno tem tanto a acrescentar para esse espaço como o professor. Da mesma forma, essa abertura pode acontecer da parte pessoal do professor, ao se abrir e mostrar ao aluno outros contextos de sua vida, mostrando suas realidades, assim como ele tenta conhecer tanto as realidades de seu educando.

[...] Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção. Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, a suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho – a de ensinar e não a de transferir conhecimento (FREIRE, 2011, p..27).



A educação não está mais em mostrar a resposta, mas em indicar caminhos, é colocar-se no espaço de provocar o questionamento dos alunos e ouvir suas perguntas, suas curiosidades. O professor neste momento tem o papel de ouvir, estar aberto ao que os alunos o trazem e com eles produzir mais conhecimento, não transferi-lo, afinal, vivemos na idade da informação e temos o conhecimento na palma de nossas mãos, por isso, o professor deve atuar mais como uma ferramenta, uma bússola que indica o caminho aos alunos. A escuta sensível pode ser compreendida como uma habilidade voltada ao desenvolvimento social dos sujeitos em processos educacionais e sua capacidade de gerar autonomia no ambiente escolar é o ponto forte de seu uso. Por isso é o próprio exercício da escuta sensível que mostra ao aluno que o professor não é o detentor do saber, ele é alguém com experiência que pode se aproximar do aluno e compartilhar com ele suas vivências, se abrindo para as vivências do aluno também. Eu acredito que a escuta sensível possa ser um diferencial para criar um ambiente mais favorável à troca na educação, e poderia ter feito a diferença nas minhas experiências escolares, talvez até me dando o incentivo que eu precisava, mas infelizmente não tive essa oportunidade, por isso defendo a sua importância agora.

Observo em vários contextos educacionais o espaço engrandecedor que a escuta sensível tem para o desenvolvimento e amadurecimento, tanto do professor quanto do aluno, afinal, com ela nos permitimos escutar além e reconhecer os parâmetros de vivência de cada um, o contexto social em que cada pessoa está inserida, suas realidades, dificuldades e seus privilégios, caso existam. Cerqueira apresenta uma ideia muito mais humanista sobre a escuta sensível, relacionando com o desenvolvimento da humanidade e desenvolvimento em potencial que o ser humano tem:

[...] O processo da escuta sensível é uma prática que necessariamente precisa acompanhar as diversas fases da evolução humana, pois ela também é uma das promissoras para o desenvolvimento integral do sujeito, na medida em que este constitui-se como tal na relação com o outro. A escuta sensível é uma grande possibilidade de crescimento, pois à medida que se escuta as angústias do outro, há uma aproximação deste, um conhecimento, e, ao conhecer o outro, aprendemos a nos conhecer também (2011, p.16).

Para a autora, a escuta sensível está intrínseca em nossa história, faz parte da nossa evolução, é ela que nos faz sujeitos de nossa história e reconhecedores de nosso potencial de crescimento ao nos conectarmos com o próximo. Estamos em constante mudança e reconhecemos isso, mas o princípio maior dessa evolução é reconhecer o outro e suas angústias, para que assim possamos conhecer as nossas, criar esse ambiente de escuta e

troca com o outro nos ajuda a conhecê-lo e a nos conhecer, para a autora, este ambiente nos permite desenvolver, podendo sempre ir além do “esperado”.

É o trabalho com o próximo, com as realidades de outras pessoas que nos permite ver o mundo de outra forma, que nos dá espaço para a autorreflexão. E porque não usar o teatro para realizar este trabalho nas escolas, ele por si só já permite esse tipo de interação, o contexto de uma aula de artes cênicas acaba sempre levando os alunos ao conhecer-se e aos outros. A possibilidade de troca que a escuta sensível traz para o teatro parece ser proporcional à que o teatro traz para ela em resposta, digo tanto no universo do teatro na escola, como no próprio universo teatral como arte, e esta é uma das relações que pretendo explorar neste trabalho.

### **1.3 – A Escuta Sensível e as Artes Cênicas:**

Como já mencionei anteriormente neste capítulo, segundo Barbier, a escuta sensível reconhece os padrões sistemáticos do funcionamento das ciências, organizando o pensamento em blocos fechados, como ciências humanas, ciências naturais, como limitações, barreiras para a escuta sensível. Por esta razão, para o autor, a escuta sensível se assemelha ao campo das artes, pela abertura que nela há de não se criar a partir do existente, mas sim do inexistente. A escuta sensível permite, a partir do silêncio colocar-se no âmbito de reorganizar os padrões, de inová-los e nunca os manter fechados, assim compreendendo melhor a dimensão subjetiva, ou seja, o interior do ser humano conforme assinala Barbier.

E já que o próprio autor faz a aproximação entre a escuta sensível e a linguagem artística, nada mais justo do que explorar as várias capacidades que a escuta sensível tem para a educação artística. No atual contexto político, que resulta, entre outras causas, do processo do pleito eleitoral do ano de 2018 no qual presenciamos as pautas moralistas e conservadoras tomarem um grande espaço no imaginário da sociedade brasileira, e negligenciando arte, cultura e demandas da população periférica de forma geral no governo, assim, tanto nas escolas como fora delas, a arte e a cultura de, modo geral, passam por dificuldades de gerar vivências em toda a sua potência e a possibilidade de um ambiente de escuta sensível foi se perdendo em uma realidade política de opressão à minorias por parte dos líderes do governo brasileiro, por isso, mais do que nunca, precisamos trabalhar em criar este ambiente de escuta sensível movimentado pelo trabalho com a arte e cultura.

Durante minha formação como licenciando em Artes Cênicas, uma das coisas mais importantes que aprendi foi a necessidade da formação de plateia e como nós artistas, no nosso ambiente criador, devemos sempre pensar na plateia para quem estamos apresentando, isso, para mim, exige a escuta sensível para um relacionamento assertivo e afetivo com a plateia. Assim passei a ficar mais atento à essa relação e passei a identificar propostas muitas vezes preocupadas com a produção de formas inovadoras, mas com pouco interesse na recepção pela plateia, destino da produção teatral, quando o um de seus principais pressupostos é sua propensão relacional. A escuta sensível pode ser justamente o ponto principal de retorno da arte para a população excluída por razões históricas e sociais de classe, gênero, raça, religião, que pode ser negligenciada, muitas vezes por produções artísticas que não fazem sentido para ela, além do descaso do próprio governo brasileiro com esta população, que apesar de ser ampla, é considerada muitas vezes ainda como minorias.

Compreendo que o trabalho com as artes e com a escuta sensível exige uma sensibilidade e uma disponibilidade por parte do ser humano que não podem ser alcançadas de maneira convencional. Quando Barbier relaciona a escuta à meditação ele a coloca como parte de um movimento fluido, embasado na experiência:

Ressaltamos um fato de experiência. A pessoa que se encontra neste estado meditativo está num estado de hiperobservação, de suprema atenção – o contrário de um estado dispersivo de consciência. E por isso a escuta, nesse caso, é de uma sutileza sem igual. A escuta é sempre uma escuta-ação espontânea. Ela age sem mesmo pensar nisso. A ação é completamente imediata e adapta-se perfeitamente ao acontecimento (2007, p.100).

Barbier coloca o estado de escuta sensível como algo que não se deve alcançar por meio do esforço mental e físico de se colocar naquela situação, é algo despretenso, ou seja, um acontecimento espontâneo que, por meio da experiência, da abertura e do permitir-se é alcançado como uma ação natural, assim como deve ser um estado meditativo. O estado de total presença da escuta sensível não está e nem acontece no momento que a pessoa quer adentrá-lo, mas sim quando ela se permite realmente escutar e deixar os momentos acontecerem a ela.

Da mesma forma, no teatro, esse estado de permitir-se deve vir da disposição de qualidade e capacidade, da vontade de estar naquele local, naquele momento, mesmo que, às vezes, não estejamos prontos ou estejamos com a cabeça em outro lugar, não podemos nos forçar a entrar neste estado, ele é natural e inerente ao querer e tentar, ele está relacionado à vontade. Para trabalhar este estado no teatro, e para trabalhá-lo pelo teatro,

acredito que o próprio exercício teatral age como catalisador das práticas da escuta sensível e, como consequência, de suas qualidades.

A capacidade criadora, a mutabilidade, o expressar do “ser” são todas qualidades que podem ser desenvolvidas com a escuta sensível e são tão importantes no âmbito macrossocial, quanto no micro. Na escola, o teatro pode agir como ferramenta para aflorar estas qualidades nos alunos, mas o teatro por si só já age em consequência do desenvolvimento destas potencialidades que devem ser observadas pela escuta sensível. Um local que permite ao aluno a criação, sem que ele seja podado pelos preconceitos já formados por terceiros. De certa forma, o teatro nas escolas é libertador nesse sentido e por isso pode ser uma ferramenta eficaz no desenvolvimento da escuta sensível.

No próprio ambiente do teatro, vejo essa presença como algo essencial e difícil de se encontrar, muitas vezes, alcançar este estado é bem difícil, mas o próprio exercício teatral pode ser algo que nos traz, de forma mecânica, muitas vezes sem que percebamos, e fortalece esse estado e, por exigir o trabalho com o outro, inevitavelmente, acaba, na minha opinião, se relacionando com a escuta sensível. Mas esse processo também pode acontecer dentro do teatro no ambiente escolar, justamente pela interação que acaba por ser inevitável, a aproximação.

Anteriormente neste capítulo, falei sobre a trabalho de aproximação em que Cerqueira coloca a escuta sensível, para “entrar em totalidade com o outro”, para criar esta aproximação é preciso presença e foco. Vejo esse trabalho no teatro quando nos colocamos a reconhecer aquelas pessoas como parte de um grupo e compreendendo que elas têm suas vivências. Muitos exercícios teatrais, como os de Viola Spolin, tratam do conhecer e partilhar neste sentido e são uma ótima forma de interação grupal. Já exercícios teatrais como os de Augusto Boal trazem à tona todas as sensações e problemáticas de opressão que muitas pessoas sofrem, estes exercícios colocam o expectador no lugar do oprimido e acabam por exercitar a escuta a partir do momento em que ouvinte se coloca no lugar do outro, trabalhando o lado mais empático da escuta, mas vou falar destes autores mais a frente, no segundo capítulo.

Por fim, quando trouxe as falas de Cerqueira sobre o individualismo humano, anteriormente neste capítulo, acabei fazendo uma conexão direta com próprio teatro por necessariamente precisarmos do trabalho em grupo, e assim, o teatro oferece a possibilidade de desarticular o individualismo. O trabalho individual no teatro acontece

em função do coletivo. Precisamos da interação com o outro e se nos colocamos em pedestais e patamares maiores destruimos toda a interação da troca e as possibilidades de desenvolvermos uma escuta sensível. Antes de reconhecer nossas ideias como mais apropriadas, devemos reconhecer as dos outros como igualmente apropriadas, para assim gerarmos o ambiente de troca e evolução que traga algo novo, algo que é a conjuntura do todo e não do individual.

## Capítulo 2 – A Escuta Sensível e sua relação com as técnicas teatrais na escola e fora dela.

Neste capítulo vou abordar algumas noções que embasam as propostas pedagógicas de três realizadores das artes cênicas que me permitam verificar como suas teorias podem estar ligadas à escuta sensível, sendo eles: Constantin Stanislavski, Viola Spolin e Augusto Boal. Assim, também serão identificados potenciais para o desenvolvimento da escuta sensível em exemplos de exercícios propostos por tais autores.

### 2.1 Constantin Stanislavski:

Grande diretor, ator e teórico da área do teatro, Constantin Stanislavski (1863 – 1938) escreveu sobre os processos de formação de atores e atrizes que propôs e experienciou durante sua longa jornada como artista cênico. É considerado um dos nomes mais renomados dentro da área do teatro e morreu aos 75 anos, em 1938, antes dos primeiros estudos de René Barbier sobre a escuta sensível serem publicados, mas, ainda assim, vejo uma relação muito forte entre algumas técnicas e ferramentas colocadas por Stanislavski em suas obras e a escuta sensível, como Barbier a apresenta.

O teórico do teatro russo, ao escrever o livro *A preparação do ator*<sup>4</sup>, expõe as técnicas que aprendeu durante sua formação em forma de contos, histórias das aulas de teatro que frequentou quando era jovem e, a partir destes contos, ele explica as técnicas e conceitos importantes para a formação de um ator. Desde essa forma pedagógica de apresentar noções relevantes para o que ele compreendia ser a formação para a atuação por meio da narrativa e toda a sua prática posso encontrar associações com a escuta sensível.

Depois de aprenderem a observar a vida à sua volta e a explorá-la para o seu trabalho, vocês se voltarão para o estudo do material emocional mais necessário, importante e vivo, em que se baseia sua principal criatividade. Refiro-me às impressões que vocês obtêm no intercâmbio direto e pessoal com os outros seres humanos. Esse material é difícil de conseguir porque é em grande parte intangível, indefinível e só perceptível no íntimo. É verdade que muitas

---

<sup>4</sup> Além de *A preparação do ator*, Stanislavski escreveu outros livros sobre suas experiências no formato de romances como: *A construção da personagem* e *A criação do papel*. Vale lembrar que as versões destes livros, incluindo *A preparação do ator*, são traduções em português da tradução americana dos livros, e não as traduções em português diretas do russo que saíram mais recentemente, e não sofrem das críticas das outras traduções.

experiências invisíveis, espirituais, se refletem na nossa expressão facial, nos nossos olhos, na voz, na palavra, nos gestos, mas ainda assim não é nada fácil sentir, perceber o âmago de um outro ser, porque as pessoas nem sempre abrem as portas de suas almas e deixam que outros as vejam como realmente são (STANISLAVSKI, 2015, p.128).

O autor, ao descrever as impressões que temos na interação com os outros, descreve, a meu ver, uma dinâmica de disponibilidade muito similar à da escuta sensível, que exige contato direto e relações com o próximo e não consigo ver de outra forma essa relação, se não pela necessidade da passividade, a mesma passividade que Barbier nos diz para assumir, é a passividade que precisamos ter para escutar e compreender a pessoa com quem queremos interagir, e esta mesma passividade está, a meu ver, na observação da vida que Stanislavski fala. Tais relações são fontes muito relevantes para a pesquisa estética de um ator e são também necessárias para trabalhar a escuta sensível.

A relação entre a escuta sensível e o teatro fica bem explícita, na minha opinião, quando evidenciamos está prática da atuação que Stanislavski coloca. A mesma passividade necessária para a escuta pode ter a capacidade de desenvolver a habilidade de observação que o ator precisa, segundo Stanislavski, por isso, acredito que o teatro já trabalha a escuta sensível, contudo, sem evidenciá-la enquanto tal.

Talvez, por não ser evidenciada como uma prática importante e sim como uma fonte de material de trabalho para o ator, a escuta sensível acabe não sendo evidenciada dentro do trabalho teatral, mesmo que esteja sendo trabalhada passivamente, mas, se levamos esta prática teatral às escolas com o intuito de focar nas próprias relações com os outros, talvez, possamos evidenciar a empatia necessária para o trabalho do ator e para relacionar-se de forma mais saudável com a sociedade, trabalhando assim a escuta sensível.

Agora farei a análise de três exercícios descritos por Stanislavski em seu livro *A preparação do ator* (2015). Em um dos capítulos do livro chamado “Concentração da Atenção”, Stanislavski está falando sobre a atenção do ator e descreve dois exercícios relacionados a esta.

O primeiro exercício de Stanislavski que analiso não teve seu nome especificado pelo autor, apenas foi descrito, mas, por motivos de organização, sempre que me referir a este exercício, vou chamá-lo de exercício de “memória de atenção” e como verão na descrição, é um exercício simples:

(...) Vão fazer o seguinte exercício: selecionarei um objeto para cada um olhar. Observarão sua forma, traços, cores, pormenores, características. Tudo isso deverá ser feito enquanto conto até trinta. Depois as luzes se apagarão para que não possam ver o objeto, e eu lhes pedirei que o descrevam. No escuro, vocês me dirão tudo o que a memória visual reteve. Conferirei, com as luzes acesas, e compararei o que me disseram com o próprio objeto (STANISLAVSKI, 2015, pp.114-5).

Talvez este exercício não tenha uma relação tão óbvia com a escuta sensível à primeira vista, mas é um exercício que explora de forma mecânica nossa capacidade de voltarmos a atenção a um objeto específico e gerar interesse para que nossa memória retenha a maior quantidade de informações possíveis sobre o objeto. Aqui, o exercício trabalha, de certa forma, o “controle” da atenção e é uma prática para treinar o foco e a atenção, por isso, vejo este exercício com um treinamento simples e básico para entrar em um estado de atenção, um estado permissivo que sirva como catalisador da escuta sensível, que permita à pessoa que faz este exercício reconhecer o estado de escuta sensível. É um exercício que trabalha a ação de colocar-se neste estado.

O exercício da memória de atenção não vai desenvolver a escuta sensível sozinho se for colocado apenas uma vez, sem repetições nem variedades, por isso, um exercício simples como este tem a vantagem de possibilitar variações com facilidade por ser um exercício tão simples. Assim, pode ser repetido sem que leve a turma ou grupo a uma exaustão, uma vez que a repetição que ajuda no reconhecimento do estado de atenção, permitindo o acesso à escuta sensível. Compreendo que o exercício da memória de atenção pode servir como aquecimento para o trabalho da escuta em sala de aula, como se fosse aquecimento para um musculo e este musculo é a atenção.

O Próximo exercício de Stanislavski, o segundo do capítulo da “Concentração da Atenção” é o exercício dos “círculos de atenção” em que, Tortsov, o diretor de teatro e professor de Stanislavski em suas narrativas, demonstra com holofotes como funcionam os círculos de atenção. No exemplo, o diretor coloca um holofote em cima de uma mesa redonda com alguns objetos e acaba, por consequência, iluminando também o aprendiz que narra a sua experiência na ficção, que estava sentado em uma cadeira próxima da mesa.

(...) Vou mostrar-lhes, agora, um *círculo de atenção*. Consistirá num setor inteiro, de grande ou pequena dimensão e incluirá uma serie de *pontos de objetos* independentes. O olhar poderá ir de um desses pontos para outro, mas não poderá ultrapassar o limite indicado para o círculo de atenção (...).

Fez-se escuridão total. Um momento depois, acendeu-se uma grande lâmpada sobre a mesa perto da qual eu estava sentado. O abajur projetava o círculo de luz sobre minha cabeça e minhas mãos, iluminando fortemente o centro da mesa,



onde havia uma quantidade de pequeninas coisas. Estas brilhavam, refletindo toda espécie de diferentes cores. O resto do palco e o auditório foram tragados pela escuridão.

- Este espaço iluminado aí na mesa – disse o diretor – representa um *pequeno círculo de atenção* (...)

Após uma pausa, anunciou que nos mostraria, agora, um *círculo médio*. Ficou tudo escuro. E então o *spotlight* iluminou uma área bem ampla, com um grupo de vários móveis, uma mesa, algumas cadeiras com estudantes sentados, uma quina do piano, a lareira e uma grande poltrona diante dela (...).

- E agora vocês tem o *grande círculo* – prosseguiu.

Toda a sala de visitas inundava-se de luz. Os outros cômodos estavam escuros mas logo se acenderam luzes também neles e o diretor salientou:

- Esse é o *maior dos círculos*. As suas dimensões dependem do alcance da vista de vocês. Aqui, nesta sala, ampliei o círculo ao máximo possível. Mas se estivéssemos numa praia ou numa planície, o círculo só seria limitado pelo horizonte (...). E agora vamos tentar repetir o exercício que vocês fizeram ainda há pouco. Só que desta vez todas as luzes ficarão acesas.

(...) Esperavam agora que renovássemos a sensação em plena luz, delimitando o círculo de atenção unicamente com um traço mental (STANISLAVSKI, 2015, pp.116-8 - itálicas do autor).

Cada círculo de atenção delimita uma área de estímulos majoritariamente visuais e, dependendo da pessoa que faz o exercício, estímulos emocionais não só no sentido de emoções, mas de estado de espírito, é um exercício que traz um estado de presença ao relacionar-se com um espaço físico delimitado e com objetivo final de trazer este estado de presença sem a necessidade da delimitação do espaço físico ou fazendo esta delimitação imaginária. Stanislavski até descreve sua sensação na primeira parte do exercício:

Num espaço tão pequeno como o daquele círculo, pode aplicar-se a atenção concentrada ao exame de vários objetos nos seus detalhes mais intrincados e também exercer atividades mais complicadas, como, por exemplo, definir matrizes de sentimento e de pensamento [...] (STANISLAVSKI, 2015, p.117).

Para o autor, o trabalho de aplicar sua atenção era facilitado pelo espaço do pequeno círculo no qual estava e ainda, mais tarde, coloca como essa ideia funciona com um círculo médio e um grande que, por consequência, dificultam o trabalho da atenção, por exporem mais objetos e não terem uma separação tão nítida entre a área do círculo iluminado e toda a sombra que o rodeia. Stanislavski ainda explica que a dificuldade no trabalho da atenção se relaciona com a nitidez do círculo de atenção, com o pequeno há uma separação bem nítida entre o círculo de luz e a escuridão, por isso, não existe a necessidade de focar-se em alguma coisa fora do círculo, pois não consegue-se ver nada além do círculo, mas com o círculo grande, por exemplo, não tem-se uma separação nítida entre luz e sombra, não há uma linha bem desenhada delimitando o círculo de atenção e,

assim, precisamos delimitar esta área com nossa própria imaginação e atenção também (2015, pp.118 – 119).

Assim como o exercício anterior, memória da atenção, o exercício dos círculos de atenção também traz uma relação mecânica com o estado da escuta, trabalha no reconhecimento do estado de presença com uma área delimitada focada e aumentando esta área delimitada até que o seu limite não seja visto fisicamente e, pelo uso de holofotes no exemplo de Stanislavski, vejo que a iluminação como ferramenta para este exercício traz uma dinâmica diferenciada ao exercício, pois faz uma filtragem efetiva dos estímulos visuais a princípio, mas à medida que o círculo iluminado vai se expandindo a filtragem dos estímulos visuais vai diminuindo e, por compensação, precisamos nos esforçar mais para manter este estado de presença sem perder o foco por descuidos ou por não conseguir acompanhar o número de estímulos, e isto, para mim, serve, novamente, como exercício “muscular” para a atenção e pode ser usado com várias variações de estímulos diferentes e não afetará a dinâmica.

Talvez esta ideia de um círculo de atenção pareça distante da escuta sensível, mas eu vejo um paralelo com o trabalho da escuta, o trabalho com o foco e a atenção podem ser tão necessários em uma observação do espectro psíquico de um sujeito em seu viver, quanto em uma observação estética sobre objetos. Vejo a possibilidade de trabalhar com um círculo de atenção focado não em coisas palpáveis do plano físico, mas sim nas complexidades de cada pessoa para, assim, trabalhar a escuta.

O próximo exercício de Stanislavski se difere um pouco dos outros por ser mais ligado a um reconhecimento próprio e das ferramentas comunicativas de nossos próprios corpos e talvez sirva mais como uma lição do que um exercício a ser repetido várias vezes. O exercício foi descrito no capítulo “Comunhão” de *A preparação do ator*:

(...) Por favor, subam ao palco, sentem-se, aos pares, e iniciem qualquer tipo de discussão.

Tortsov notou que, expondo minhas razões a Gricha, eu usava livremente dos dedos e dos pulsos. Por isso, ordenou que fossem atados.

Privado do uso das mãos, aumentei minha entonação, mas Tortsov pediu-me que falasse sem erguer a voz e sem acrescentar inflexões extras. Eu teria de usar os olhos, a expressão facial, as sobrancelhas, o pescoço, a cabeça e o tronco. Tentei substituir os meios de que fora privado. Então me amarraram na cadeira e só deixaram livres minha boca, minhas orelhas, o rosto e os olhos. Logo até estes foram vendados, e a única coisa que eu podia fazer era rugir (...).

A essa altura, o mundo exterior deixou de existir para mim. Nada mais me restava senão minha visão interior, meu ouvido interior, minha imaginação.

Deixaram-me nesse estado por algum tempo. E então ouvi uma voz que parecia vir de longe. Era Tortsov, dizendo:

- Quer de volta algum órgão de comunicação? Se quiser, diga. Qual deles?

Finalmente exclamei, com raiva:

- O ator não pode ser mutilado! Tem de ter todos os seus órgãos!

O diretor louvou-me e disse:

- Finalmente está falando como um artista que aprecia o valor real de cada um desses órgãos de comunicação (...) (STANISLAVSKI, 2015, pp.251-2).

No exemplo dado pelo autor, o trabalho da lição iniciava-se a partir da comunicação verbal, neste caso a discussão conflituosa era o objetivo, mas o foco dado pelo autor não é no conteúdo da comunicação em si, mas sim nas possibilidades de como comunicar-se à medida que cada um dos órgãos comunicativos de nossos corpos é obstruído. Além de ter o trabalho na comunicação e em como tentar mantê-la com cada vez menos órgãos comunicativos a dinâmica ajuda a reconhecermos a importância destes órgãos e como nos comunicamos utilizando-os.

Este exercício ou lição traz, na minha opinião, uma relação muito forte com a escuta sensível pois reinventa e renova nossa relação com a própria comunicação, no exemplo descrito por Stanislavski a comunicação se iniciava buscando uma discussão, poderia ser qualquer tipo de discussão pois não é o conteúdo da discussão que era o foco, mas sim o reconhecimento deste espaço da comunicação e as ferramentas que utilizamos para este e como nos relacionamos a partir disso.

## **2.2 Viola Spolin:**

Considerada por muitos como a matriarca norte-americana do teatro improvisacional, Viola Spolin (1906 – 1994) foi a principal responsável pela catalogação de mais de duzentos jogos para o teatro e criou uma das principais metodologias para o ensino de teatro a partir do uso do improviso e dos jogos teatrais que catalogou, e alguns que ela criou com suas experiências. Spolin acreditava na potencialidade pedagógica do teatro, tanto que escreveu os livros *Jogos teatrais na sala de aula* focada no trabalho dos jogos teatrais dentro da sala de aula.

A autora pode até não ter tido contato com René Barbier pelo que sabemos, mas sua metodologia reflete, a meu ver, vários dos parâmetros da escuta sensível, já abordados

no primeiro capítulo deste trabalho. Vejo nos jogos teatrais de Spolin a possibilidade de um trabalho focado na escuta sensível e que não precisa ser desenvolvido apenas em aulas de teatro, mas em qualquer sala de aula, afinal, a autora defende a importância do teatro em qualquer sala de aula.

Os jogos teatrais podem trazer frescor e vitalidade para a sala de aula. As oficinas de jogos teatrais não são designadas como passatempo do currículo, mas sim como complementos para a aprendizagem escolar, ampliando a consciência de problemas e ideias fundamentais para o desenvolvimento intelectual dos alunos (...).

As oficinas de jogos teatrais são úteis ao desenvolver a habilidade dos alunos em comunicar-se por meio do discurso e da escrita, e de forma não verbal. São fontes de energia que ajudam os alunos a aprimorar habilidades de concentração, resolução de problemas e interação em grupo (SPOLIN, 2010, p.29).

A autora deixa bem explícita a ideia de que os jogos teatrais ajudam a trabalhar as habilidades sociais de comunicação do aluno, ou seja, o trabalho com os jogos teatrais pode melhorar a comunicação entre professor e aluno e um dos pontos que mais queremos trabalhar, quando se trata de escuta sensível, é a relação professor/aluno. A partir desta visão, acredito que a metodologia de jogos teatrais de Viola Spolin exercita a escuta sensível de forma indireta, sem que este seja o foco de seu trabalho.

Quando desenvolveu sua metodologia, Spolin escolheu “uma abordagem de solução de problemas baseada na estrutura de jogos e exercícios que permitiram aos alunos absorver habilidades de teatro sem esforço consciente.” (2010, p.30). A autora tinha o objetivo de trabalhar técnicas teatrais com os alunos por meio dos jogos, mas eu vejo um paralelo entre a capacidade de desenvolvimento da técnica teatral por meio dos jogos e a capacidade de desenvolver a escuta sensível por meio dos jogos, afinal, os jogos teatrais acabam trabalhando a escuta mesmo que não seja este o foco, como se fosse trabalhado sem necessidade de “esforço consciente” assim como a autora fala.

Sabemos que Spolin tinha um objetivo claro quando criou sua metodologia que era trabalhar técnicas teatrais de forma fluida, ou seja de modo que os conceitos e noções importantes para a atuação fossem sendo apreendidos a partir da prática paulatina e constante. Em adição a isso existe um desenvolvimento das habilidades sociais com sua metodologia, pois, como a autora fala “Muitas habilidades aprendidas por meio do jogo são sociais.” (2010, p.30). Esse aspecto de sua proposta nos mostra como sua abordagem toca aspectos não exclusivos ao estudo do teatro, aspectos sociais que, por meio de uma boa dinâmica, podem aparecer no ambiente da sala de aula, mesmo que não sejam evidenciados em todos os momentos. Por essa dinâmica criada pela autora a escuta

sensível já é, a meu ver, trabalhada implicitamente, sem que seja evidenciada, e ela também pode ajudar a trabalhar os elementos do jogo.

Já observamos a presença implícita da escuta sensível na metodologia de Viola Spolin, que acontece na aprendizagem das técnicas sem o esforço consciente do qual a autora fala. Contudo observo que a escuta sensível também está presente na importância dada pela autora à experiência como ponto de suma importância para o trabalho com jogos teatrais e o trabalho com a intuição que movimenta o jogo:

A experiência nasce do contato direto com o ambiente, por meio de envolvimento orgânico com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. A intuição, vital para a aprendizagem, é muitas vezes negligenciada. A intuição é considerada como sendo uma dotação ou uma força mística possuída pelos privilegiados somente, embora todos conheçamos momentos quando a resposta certa “surgiu do nada” ou “fizemos a coisa certa sem pensar”. Às vezes, em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo ou choque, a pessoa transcende os limites daquilo que é familiar, corajosamente entra na área do desconhecido e libera por alguns momentos o gênio que tem dentro de si. O intuitivo só pode ser visto no momento da espontaneidade, no momento em que somos libertos para nos relacionarmos e agirmos, envolvendo-nos com o mundo em constante movimento e transformação à nossa volta (SPOLIN, 2010, p.31).

Para a autora, a experiência está diretamente relacionada ao ambiente frequentado e ao envolvimento que temos com este, ou seja, está relacionada àquilo que vemos e sentimos à nossa volta e como nos relacionamos com o ambiente em que estamos. Para Spolin, um dos parâmetros mais importantes e necessários neste envolvimento é a intuição que, para a autora, não se trata de uma “sabedoria mística que aparece para alguns”, mas sim de um estado que está diretamente relacionado com a presença, com as vivências, os limites do que chamamos familiar e a relação com a espontaneidade que nos permite ser a versão mais verdadeira de nós mesmos, ou seja, envolver-nos com o ambiente que está sempre em transformação assim como nós estamos.

Esta relação com a experiência e a intuição me remetem à relação da escuta sensível com a presença, já tratada no capítulo anterior. Ambas relações precisam de um envolvimento mais profundo com o ambiente e por isso, a metodologia de Spolin incentiva a participação frequente para alcançar esta experiência e estado de envolvimento. A frequência nos faz interagir várias e várias vezes com o ambiente e isto nos permite, aos poucos, identificar este estado, da mesma forma que a autora diz “sem esforço consciente”, mas, assim como o estado de envolvimento deve ser adquirido por permitir-se entrar naquele momento de jogo e deve haver uma tentativa frequente de

adentrá-lo, ele não pode ser forçado, é preciso aceitar o seu próprio tempo. Da mesma forma a participação dos alunos nos jogos não deve ser forçada.

Um aluno, exercitando o direito de jogar ou não jogar, pode estar com medo de participar. O medo da desaprovação e a incerteza de ganhar aprovação pode estar paralisando o jogador (...) Aquele aluno que não quer jogar deve ser mantido à vista, de forma que o medo possa ser diminuído e a participação eventual encorajada. Se o jogador foge da brincadeira durante o decorrer do jogo, experimente atraí-lo por meio da instrução: “Ajude seu parceiro que não está jogando!”. Mas não chame nenhum jogador pelo nome. A incerteza sobre qual jogador não está participando promove alerta de grupo (SPOLIN, 2010, p.45).

Como professores, muitas vezes cometemos o erro de ver nossa posição de autoridade como uma posição autoritária, e intimamos exercícios e dinâmicas dos alunos sem que criemos uma atmosfera convidativa, a ideia tradicional de ensino estabelece esta relação entre professor e aluno de ordem e resultado, mas já temos muitas formas de educação não tradicional, voltadas para a troca entre os sujeitos de aprendizagem, formas de educar de maneira mais democrática e comunitária, e como a própria Viola Spolin afirma, o jogo é democrático e precisa da aceitação de todos para funcionar e esta aceitação também envolve o reconhecimento das regras do jogo, afinal, se um dos jogadores não aceita as regras do jogo, não estará jogando com os outros. As regras do jogo são necessárias para que os jogadores estejam jogando o mesmo jogo. É neste contexto que a autora coloca a necessidade da convidatividade, o aluno tem o direito de recusar a participação em um jogo, ele não é e nem deve ser obrigado pelo professor, pelo contrário, o professor deve criar um ambiente confortável para que o aluno se sinta capaz de jogar, não afastando o aluno que não quer jogar e sim fortalecendo a relação entre professor e aluno, pois o professor acaba demonstrando abertura para com seus alunos, diferente de um professor que demanda resultados dos alunos em vez de convidá-los a fazer os trabalhos.

Juntando todos os fatores que Spolin coloca para que possamos ter este ambiente de troca em jogo, o funcionamento dos jogos em sua metodologia, só temos os elementos que tornam o ambiente favorável para estas sensibilidades que a autora colocou, mas Spolin torna sua metodologia mais delimitada quando coloca, em suas palavras, as “Três Essências do Jogo Teatrais” (2010, p.32) como os fundamentos do funcionamento pedagógico de sua metodologia, são eles: o foco, a instrução e a avaliação. Falemos primeiro sobre o foco:

Cada foco determinado da atividade é um problema essencial para o jogo que pode ser solucionado pelos participantes. Nas oficinas, o professor apresentará o foco como parte do jogo, mantendo-se atento a ele ao dar as instruções quando

necessário. O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. Através do foco entre todos, dignidade e privacidade são mantidas e a verdadeira parceria pode nascer (...).

O foco não é o objetivo do jogo. Permanecer com o foco gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e escoada através de uma dada estrutura (forma) do jogo para configurar o evento teatral. (SPOLIN, 2010, p.32)

Para a autora o foco não é o objetivo do jogo, sua forma de descrevê-lo o coloca mais próximo da ideia descrita por Stanislavski, isso porque Spolin acaba trazendo vários dos ensinamentos do diretor russo para sua metodologia. A ideia de foco, para Viola, está mais relacionada a ideia de presença, significa estar totalmente imerso na ação do agora e compartilhar este momento com aqueles que estão fazendo a ação com você. É o foco que mantém o objetivo do jogo vivo.

Como falei no primeiro capítulo, presença e imersão são ideias que caminham lado a lado da escuta sensível e ajudam a exercitá-la, criando um ambiente de troca e não de ganho e perda, algo que favorecesse a relação entre professor e aluno, sendo assim, o foco de Spolin representa todas estas qualidades e se encaixa então como uma habilidade que desenvolve a escuta sensível, a autora ainda releva a capacidade do foco em gerar uma relação saudável entre os sujeitos de aprendizagem, com foco nos preocupamos em agir no aqui e agora, sem necessidade de preconceitos e gerando o apoio mútuo (SPOLIN, 2010).

Tendo a compreensão do foco e sua relação com a escuta sensível, parto agora para a segunda essência colocada por Spolin que é a instrução, algo de suma importância para o funcionamento do jogo e serve como alavanca de retorno ao foco quando este é perdido.

A instrução é o enunciado daquela palavra ou frase que mantém o jogador com o foco. Frases para instrução nascem espontaneamente a partir daquilo que está surgindo na área de jogo e são dadas no momento em que os jogadores estão em movimento. A instrução deve guiar os jogadores em direção ao foco, gerando interação, movimento e transformação (...) (SPOLIN, 2010, p.33).

Spolin deixa claro que a instrução é catalisadora do foco, se o foco é o que faz o jogo acontecer, a instrução é o que movimenta o jogo e o tira do lugar, ela é como um pequeno chamado de atenção, não para paralisar o jogo, mas sim para mudá-lo de direção ou trazê-lo de volta para o caminho que quer seguir. Talvez a principal conexão entre professor e alunos ocorra com o uso da instrução, ela é a ferramenta de participação do

professor no jogo e com a instrução ele conduz o jogo para onde quiser levar com os alunos, afinal, estes criam juntos quando jogam.

Da mesma forma que a instrução funciona como condutora do jogo, trazendo os jogadores de volta ao foco e agindo como transformadora do jogo, ela também pode ser ferramenta para conduzir os jogadores à escuta sensível, ela vem como facilitadora da relação entre sujeitos de aprendizagem e pode ampliar a visão de todos os participantes do jogo, mostrando novas realidades, novos pontos de vista para os jogadores e isso, para mim, pode ser um grande exercício da escuta sensível, afinal, com a escuta sensível queremos nos aproximar da realidade vivida pelo outro e, assim como nos jogos teatrais, buscar novas formas de nos relacionar com o próximo.

Por último, um dos aspectos que como mais importante na metodologia de Spolin, aspecto que aponta também ao exercício da escuta sensível, de forma mais aprofundada neste caso, é avaliação.

Avaliação não é julgamento. Não é crítica. A avaliação deve nascer do foco, da mesma forma que a instrução. As questões para a avaliação listadas nos jogos são, muitas vezes o restabelecimento do foco. Lidam com o problema que o foco propõe e indagam se o problema foi solucionado (...).

Quando um jogador ou grupo trabalha no foco do jogo, todos os outros jogadores que fazem a plateia compartilham o jogo. Aquilo que foi comunicado ou percebido pelos jogadores na plateia é então discutido por todos na avaliação (SPOLIN, 2010, p.34).

A avaliação de Spolin, assim como a instrução, é voltada para o foco, mas diferente da instrução que serve mais como uma ferramenta apenas do professor, a avaliação que a autora traz é coletiva e não se trata em apontar erros, mas sim levantar os pontos observados durante a ação do jogo discutir todos de forma coletiva dando espaço para diferentes opiniões, sem julgamentos e apontamentos de erros. A forma em que Spolin vê a avaliação acaba se aproximando de uma visão progressista sobre avaliação, seu objetivo não é corrigir mas sim indicar caminhos a partir da discussão em grupo, e assim os alunos e o professor, por meio da troca, adquirem experiência e novas formas de se relacionarem, vejo este ato como abertura para, não uma resposta para as situações, mas várias, a avaliação de Viola é geradora, é criadora e traz a possibilidade como o principal aprendizado, ter a mente aberta, aceitar as possibilidades e não os “pré-julgamentos” como diz Cerqueira (2011, p.18).

Já tendo exposto as relações entre a prática teatral de Spolin e a escuta sensível de forma mais ampla, farei agora a análise de dois exercícios catalogados por Viola Spolin,



um exercício de aquecimento que funciona como dinâmica grupal, e um exercício de cena mais avançado trabalhando o improviso.

O primeiro exercício, ou jogo na nomenclatura de Spolin, se chama “Nó”, este é o exercício de aquecimento que falei e é uma dinâmica que desenvolve a relação grupal tendo um foco mais voltado na comunicação entre o grupo e a relação entre todos e o espaço:

#### Nó

*Descrição:* Os jogadores formam um círculo com as mãos dadas. O professor, de mãos dadas com os jogadores à sua esquerda e à sua direita, atravessa o círculo, passando por baixo das mãos dadas de dois jogadores que estão do lado oposto do círculo. Mudando a direção, girando em volta de si mesmo em forma de serpentina, a ponta da linha atravessa outros pontos do círculo, amarrando o grupo como um nó, incapacitando-o de se mover. Em seguida, o grupo começa a se desenrolar a partir desta posição, liderada pelo professor, até que todos os jogadores estejam desvencilhados e o círculo volte a posição inicial. Não vale soltar as mãos durante o processo do jogo.

*Notas:* 1. Quanto mais o professor der voltas no círculo, tanto mais apertado ficará o nó.

2. Este é um dos raros jogos de playground silencioso que pode ser executado em ambiente fechado. (SPOLIN, 2010, p.61)

O princípio do jogo é literalmente fazer um nó e depois desfazê-lo, mas o nó não é feito com uma corda ou linha, é feito com um grupo de pessoas, os jogadores, que estão de mãos dadas em círculo antes de fazer-se o nó, e é a posição que devem voltar quando desfizerem o nó. Assim, para resolver o problema do jogo, precisam trabalhar juntos para desfazer o nó sem soltar as mãos. O jogo não só trabalha a relação entre o grupo para poderem desfazer o nó, o jogo também trabalha a relação do grupo com o espaço para que consigam desfazer o nó sem apertá-lo de alguma forma e sem soltar as mãos ou machucar qualquer jogador, e se relacionando bem entre si e com o espaço, o grupo dos jogadores poderá resolver o problema do jogo sem problemas.

O jogo, na minha opinião, serve como aquecimento para entrar no estado de presença e atenção, assim como o exercício de Stanislavski, mas diferente pois é um jogo que acontece apenas na relação com o coletivo e não funciona tanto como um exercício da “musculatura” da atenção e da presença que pode ser feito solo, assim como são os exercícios de Stanislavski. Este jogo difere justamente por necessitar do coletivo, enquanto o exercício do círculo de atenção de Stanislavski, por exemplo, trabalha a presença e a atenção no individual de cada um, enquanto o jogo do nó não pode acontecer nem se finalizar sem o esforço e a concentração em coletivo.

É nesta relação entre os jogadores com coletivo e o próprio coletivo com o ambiente que vejo a relação com a escuta sensível pois, enquanto trabalhar o estado de atenção e presença é importante para conseguir alcançar a escuta sensível, é também por meio da relação entre um sujeito nesse estado com outro sujeito nesse estado que a escuta sensível acontece, pois não vejo a escuta sensível como uma habilidade comunicativa individual de cada um, mas sim como uma qualidade que acontece apenas se criamos contato com o coletivo, com o próximo e o próximo conosco, gerando a troca necessária para se alcançar um ambiente, uma conexão, um relacionamento com o próximo onde possamos dizer que escutamos sensivelmente.

O segundo jogo de Spolin trabalha utilizando a cena como ferramenta, afinal, o foco da autora em grande parte de seu trabalho é justamente trabalhar o improviso em cena e, como todo jogo de cena de improviso, precisa da interação coletiva.

#### Dublagem

*Objetivo:* Desenvolver a comunicação (não-verbal) e intensificar a percepção sensorial dentro de um ambiente de mídia.

*Foco:* Em seguir o seguidor como se a voz de um jogador e o corpo de outro se tornassem um único jogador.

*Descrição:* Dois ou três jogadores (subgrupo A) escolhem jogadores do mesmo sexo para serem suas vozes (subgrupo B). Este grupo inteiro (subgrupo A e subgrupo B) estabelece Onde, Quem e O Que. Os jogadores que fazem a voz se reúnem em torno de um microfone com uma visão precisa da área de jogo, onde os jogadores que fazem o corpo realizam Onde, Quem e O Que. Os jogadores que fazem a voz refletem a atividade de cena por meio do diálogo. Os jogadores que fazem o corpo movem os lábios como se estivessem falando, mas devem usar blablação silenciosa, sem balbuciar as palavras exatas. Os dois subgrupos seguem o seguidor com a voz e a ação. Peça para os jogadores trocarem de posição – quem fez a voz passa a fazer o corpo, e quem fez o corpo passa a fazer a voz. Continue com o mesmo Onde, Quem e O Que, ou escolha um novo.

*Notas:* 1. No início, os vários jogadores só se tornarão um único corpo e voz apenas por alguns momentos. Porém, quando a ligação for estabelecida, ocorrerá uma explosão de força entre os jogadores. Isto unirá todos os jogadores numa relação verdadeira. Dê dez minutos de tempo de jogo antes de trocar os grupos.

2. Se não ocorrer a ligação entre os jogadores e a voz seguir apenas os movimentos do corpo ou vice-versa, jogue várias vezes o jogo com espelho e os jogos com espaço, até que os jogadores experimentem o que acontece quando não iniciam, mas seguem o iniciador que, por sua vez, também está seguindo.

3. A instrução nasce daquilo que está emergindo. O instrutor não ordena, mas atua como um parceiro de jogo, explorando e intensificando o que vê emergir.

4. Quando a voz se torna única com as ações dos jogadores em cena, eles se sentem como se estivessem realmente pronunciando as palavras. Os jogadores em cena não devem ser usados como bonecos pelos dubladores. Deve ser dado tempo para que a atividade de cena possa emergir.

5. Quando a dublagem funciona, dois jogadores experimentam uma união verdadeira, e é como se fossem uma única pessoa. (SPOLIN, 2010, pp.215-216)

No jogo, os jogadores precisam entrar em sintonia com suas duplas e, ao mesmo tempo, com seus próprios grupos, ao mesmo tempo em que devem fazer a cena acontecer de forma improvisada e sem perder o sentido, dando justificativa para as ações dos jogadores sem que a cena se perca. Vejamos, existem três contextos nesse jogo que precisam funcionar para que o jogo funcione totalmente. O contexto das duplas, um sendo a voz e o outro o corpo e tendo uma boa conexão entre os dois, fará com que voz e corpo pareçam um personagem só. O contexto do grupo da voz envolve-se em uma boa comunicação entre o grupo para que façam uma cena que tenha sentido e finalização enquanto justificam as movimentações do grupo que faz o corpo. O contexto do grupo que faz o corpo está em um bom relacionamento do grupo para que suas ações corporais sejam bem definidas e relacionadas com o contexto da cena além de precisar tornar claro o invisível com os corpos.

É por meio do funcionamento destas várias camadas de relação entre o coletivo que o jogo pode funcionar e a cena consegue ter início, meio e fim e é nesta relação que surge a escuta sensível, na ação do jogo. Outra questão que este e outros jogos de improviso de Spolin trabalham é a relação com a experimentação, com a abertura para o novo, assim, nunca temos uma relação negativa com o erro, mas sim uma relação de tentativa e não pré-conceito, ambas necessárias para alcançar a escuta sensível.

### **2.3 Augusto Boal:**

Do teatro brasileiro, Augusto Boal (1931 – 2009) é um dos autores de teatro mais importante da América Latina e ficou conhecido mundialmente pela sua técnica do Teatro do Oprimido (TO de forma abreviada) que desenvolveu, entre tantas outras razões, na busca por formas teatrais que possibilitassem a emancipação dos sujeitos sociais. O criador do TO compartilhava de várias ideias políticas com Paulo Freire e, assim como ele, sofreu com exílio durante a ditadura civil militar brasileira (1964-1985). Em situação de exílio Boal seguiu desenvolvendo sua visão de teatro político e transformador que hoje impacta as práticas teatrais de diversos grupos sociais.

Em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1991), ao comparar sua poética teatral com as de Aristóteles e Bertolt Brecht, Boal identifica a poética do oprimido como:

A poética do oprimido é essencialmente uma Poética Liberação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! Teatro é ação! (1991, p.181)

A ideia de Boal é tornar a plateia ativa, o espectador se tornando o sujeito de mudança da ação teatral, o espectador faz com que as engrenagens do jogo ou espetáculo teatral girem. Diferente de Spolin, Boal não espera um momento certo para a participação da plateia em suas técnicas, a plateia não é trabalhada assim pois Boal não vê o trabalho de formação de atores e plateia de forma separada como faz Viola, ela coloca um momento para parte jogadores se verem como atores e parte como plateia e depois se faz a troca entre estes, mas no caso do trabalho de Boal, sua perspectiva é de que não haja esta divisão entre atores e plateia para que a plateia se veja como sujeito da mudança e como protagonista da luta contra a opressão, afinal, para o autor, o teatro é político e pode ser transformador social sendo até colocado, nas palavras de Boal como “arma” (1991, p.13). A relação entre o teatro e política é constante na perspectiva de Boal e se faz necessária para a compreensão da realidade político-social vivida pelo oprimido.

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia. (BOAL, 2009, p.16)

Para o autor, a libertação do oprimido acontece a partir do reconhecimento da realidade em que ele vive por meio de arte e cultura, então o autor vê a arte como parte deste processo e com ela podemos gerar a expectativa de mudança que Boal busca. O teatro do oprimido de Boal tem como objetivo reconhecer e trabalhar o foco nas relações de opressão e como transformá-las em algo positivo a partir da ação da plateia, pois, desta maneira, o reconhecimento da realidade de opressão não chega de forma impositiva para o espectador pois este acaba sendo levado à ação empática por meio da dinâmica do teatro do oprimido. É por meio da dinâmica do teatro do oprimido que o espectador sai de sua observação passiva para ocupar o lugar do ator, para identificar-se com o personagem, para gerar o reconhecimento da opressão.

Para integrar as várias técnicas do TO, Boal criou o que ele chama de “Sistema Coringa” que desenvolveu ao longo dos anos com suas experiências com o Teatro de Arena<sup>5</sup> e é parte fundamental de sua metodologia.

Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é sùmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas (BOAL, 1991, p.204).

A motivação de Boal era, além de quebrar com as formas tradicionais de fazer teatro, formar um sistema que englobasse de forma determinante as várias técnicas usadas pelo Arena para formar um método completo de fazer teatro e voltado para a ideia de transformação. Boal coloca o sistema coringa como um sistema que nasce e é “determinado pelas características atuais da nossa sociedade e, mais especificamente, de nossa plateia” (BOAL, 1991, p.207). Ou seja, o papel do coringa de Boal acaba por ser o de criar relação com a plateia e transformar esta relação para que os objetivos do TO sejam alcançados. De certa forma, vejo o coringa como o ponto de encontro entre elenco, espetáculo e plateia, afinal, o objetivo de Boal é com a transformação, com o reconhecimento da opressão e dando voz aos oprimidos, seu teatro precisa de uma conexão entre todos os elementos teatrais para que as ações da plateia se concretizem. O coringa é o ponto de comunicação principal entre todos e é elemento condutor das dinâmicas do TO para que estas levem os sujeitos de toda a ação teatral à transformação que Boal quer trazer.

Sabemos então que o TO de Augusto Boal tem um grande potencial de transformação sociopolítica e tem como objetivo reconhecer e quebrar as engrenagens do sistema opressor a partir da ação do oprimido. A metodologia do autor já é usada de forma abrangente dentro da sala de aula e pelas próprias características traz essa capacidade pedagógica, mas sua metodologia também acaba, na minha opinião, trabalhando de forma específica a escuta sensível pois, em seus exercícios e nas próprias apresentações do TO, o objetivo desta forma de fazer teatro, desta poética teatral é, justamente, reconhecer realidades sociopolíticas de opressão e muda-las, algo que, ao pensarmos em um contexto de escuta sensível, pode ser bastante benéfico para o desenvolver desta.

---

<sup>5</sup> O Teatro de Arena surgiu em São Paulo durante as décadas de 1950 e 1960. A companhia teve Augusto Boal como instrutor de técnicas teatrais, além de também ter sido lar artístico para o autor italiano Gianfrancesco Guarnieri, que escreveu a peça famosa “Eles Não Usam Black-Tai” como parte do repertório da companhia.

O teatro de Boal exige uma interação entre todos os elementos de forma coletiva, aliás, acredito que todo teatro precisa do coletivo, mas para o TO a coletividade traz uma relação necessária e ativa com a plateia, são os “espect.-atores” como Boal os chama e são eles que movimentam os espetáculos do TO e, ao mesmo tempo, são estes que Boal quer movimentar com seu teatro. Querendo ou não, essa obrigatoriedade de trabalhar com o coletivo que o teatro tem pode ser um forte elemento capacitador da escuta sensível. O TO trabalha por meio da plateia e essa está em constante mudança, afinal, toda vez que se apresenta um espetáculo se tem uma nova plateia, semelhante às plateias que passaram depois por motivos culturais, mas diferente por envolver novas pessoas, novas realidades, por isso, acredito que no TO a relação coletiva deve precisar de mais trabalho, mais abertura, para que funcione. Cerqueira menciona em seu trabalho a relação com a coletividade e a abertura.

(...) Precisamos ser mais receptivos e estar mais disponíveis para aceitar o outro. Precisamos nos libertar de tanta arrogância, afinal, precisamos uns dos outros, porque se fosse para vivermos isolados, sozinhos, não teríamos sido criados em espécies, não seríamos milhares, e sim apenas um (...). (CERQUEIRA, 2011, p.20)

A necessidade da escuta sensível vem do trabalho em sociedade, e para trabalhar em grupo precisamos dela, precisamos nos dispor do “eu” e aceitar o outro também, afinal estamos todos neste mundo e devemos todos reconhecer que há mais do que só um. Justamente no trabalho teatral e para ele que precisamos entender que nossa arrogância não é produtiva e não traz nada de bom, afinal, essa arrogância é parte do processo de reconhecer apenas “eu” e não o outro, e o trabalho teatral, como já foi dito, é um trabalho que exige a presença do outro. No caso do teatro de Boal essa relação é bem pontual, pois o autor deixa bem explícito que não há hierarquia entre os sujeitos da ação teatral, a plateia tem tanto espaço quanto os atores, é dela que vem a ação de mudança no TO, pois é nela que Boal quer causar inquietação e reconhecimento.

O teatro de Boal é extremamente focado nas relações sociais e políticas, e por isso pode trazer um olhar diferenciado quando se trata de escuta sensível, vejo o TO como ferramenta que evidencia e ajuda a solucionar os problemas que impedem um ambiente coletivo de alcançar um estado de escuta sensível, como o próprio nome diz, é um trabalho relacionado a opressão, a imposição do querer de um ou uns acima dos outros.

Para mostrar a relação do TO de Augusto Boal com a escuta sensível farei a análise de dois exercícios de seu livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1982).

O primeiro exercício, assim como os primeiros exercícios dos outros dois autores, é um exercício de aquecimento. Este exercício aquece tanto o corpo para a ação teatral quanto nossa comunicação com o coletivo por meio do trabalho em dupla:

MARIONETE À DISTANCIA – Um ator, a um metro de distância de outro, faz movimentos como se estivesse tocando o companheiro. O segundo ator deve realizar todos os movimentos compensatórios como se fosse uma marionete obediente: levantar as mãos, caminhar, baixar a cabeça, levar um murro no estomago, abrir a boca, deitar a língua de fora, etc. Exatamente como se o outro o estivesse a manejar (BOAL, 1982, p.72).

No exercício, ambos atores devem estar em sintonia para que a dinâmica funcione e um ator realmente pareça estar controlando o outro à distância, por isso a comunicação corporal entre a dupla deve ser bem precisa e cada ator deve manter o foco constante no outro. Este é um exercício muito bom para aquecimento principalmente do estado de presença e atenção, por isso ajuda a levar os atores a este estado para poder trabalhar exercícios mais aprofundados. Talvez não seja um exercício que seja focado neste estado de presença de forma individual, como o jogo da memória de atenção de Stanislavski, e nem a relação totalitária com o grupo e este estado de presença, como o jogo do nó de Spolin, mas é um exercício que, a meu ver, trabalha estas qualidades, tanto individual como coletiva, de forma minimizada. A relação com o estado de presença de modo individual fica evidente no foco do ator em seu próprio corpo e como fazer os movimentos e a relação coletiva fica evidente na comunicação e no foco com sua dupla, mantendo esta relação, mas com estímulos menores, por não precisar lidar com um número alto de sujeitos na ação do exercício, apenas um parceiro.

O próximo exercício de Boal trabalha de forma aberta a relação com o coletivo e traz a ideia de sinceridade para o trabalho em coletivo, um ponto que também é importante para a escuta sensível. O exercício tem uma série de variações que podem ser feitas para aprofundar as relações entre o coletivo, mas para esta análise ficarei apenas no exercício básico.

IMAGEM DO GRUPO – Cada ator, utilizando os outros atores, faz uma escultura que pretende refletir a sua opinião acerca das relações dentro do grupo. Aquilo que permanecer constante em todas as esculturas será uma espécie superobjetividade. Pode-se escolher, cada vez que se faça o exercício, um ator para ficar em evidência, à volta do qual ficarão todos os outros. O ator em evidência “sentir-se-á” na posição de cada um dos seus companheiros,

assumindo a posição deles em cada escultura. Exemplo: uma atriz tinha o costume de falar “por cima” dos outros. Esta característica apareceu nas esculturas que se fizeram dela: depois, ela própria se pôs no lugar dos outros para avaliar como eles se sentiam. (BOAL, 1982, p.82)

Este exercício trabalha de forma muito pessoal e delicada com o coletivo. De certa forma, é um exercício que exige um certo nível de maturidade para aceitar e ouvir o ponto de vista de outras pessoas sobre você e como te veem e exige e exercita a empatia por usar a mecânica da troca de papéis e nos fazer refletirmos a partir do ponto de vista do outro. O diferencial que vejo neste exercício é sua capacidade de trabalhar sinceridade, e maturidade para lidar com a sinceridade dos outros, e empatia, por isso, vejo também como um exercício delicado de se trabalhar pois deve ser feito com intuito de união do grupo.

De certa forma, a estética teatral de Boal como um todo é uma estética que trabalha justamente com assuntos delicados e que muitas vezes podem ser apagados, e sua estética acaba, de forma geral, trabalhando empatia e sinceridade, por isso vejo a relação entre o TO e a escuta sensível como algo tão natural, e assim como o TO tem o intuito de gerar mudanças sociais para uma sociedade mais justa e democrática, a escuta sensível sendo trabalhada no ambiente escolar e com pode levar a mudança para vários contextos sociais com a ajuda do teatro, principalmente exercícios como este de Boal, exercícios que provoquem os sujeitos, que provoquem a mudança.

Coletivo é parte do teatro e no TO ele se faz necessário para gerar relações, conexões com a plateia que motivam a mudança sociopolítica que Boal quer. Esta relação também existe no teatro de improviso de Spolin e, também está presente no teatro realista de Stanislavski, três poéticas teatrais semelhantes, por acabarem pegando técnicas e dinâmicas umas das outras, mas que tem suas diferenças determinantes para serem poéticas separadas e, por consequência, veem e abordam a coletividade de maneiras diferentes. Já que estas três poéticas teatrais abordam de formas diferentes a coletividade, acredito que elas também sejam capazes de trabalhar a escuta sensível de maneiras ligeiramente diferentes.

Na técnica stanislavskiana, como já falei, a relação de escuta e da coletividade se dá muito mais como algo necessário para os atores terem uma compreensão mais sensível do mundo e abrindo possibilidade e dá arcabouço para o trabalho do ator, exclusivamente.

Já os jogos de Spolin trazem a relação com o trabalho coletivo com mais força e a interação entre jogadores como foco, o trabalho com a plateia, mesmo que em



momentos tenha uma interação com os jogadores, ainda é separado por etapas, momentos em que um é jogador e momentos em que é plateia. Viola acaba trabalhando o coletivo por meio das possibilidades também, a ação teatral nos seus jogos pede pela comunicação mais profunda entre os jogadores e a repetição desta ação por vários jogos diferentes ampliam a possibilidade dando novas noções de realidade.

As relações entre a escuta sensível nas metodologias de Spolin e Stanislavski são com a técnica e as dinâmicas, mas no caso de Boal está relacionada com a interação e com as temáticas, tendo jogos e metodologias que não estão focadas em trabalhar alguma habilidade mas sim em evidenciar as problemáticas que são trazidas pela interação e pelos temas. No teatro de Boal a comunicação se foca em problemas sociopolíticos, se foca em relações sociais e as possibilidades de toxicidade nelas e como mudar todas estas realidades a partir da troca em coletivo e da exposição às várias realidades de opressão já existentes.

## Conclusão:

Durante este trabalho, descrevi a escuta sensível com várias palavras diferentes como: habilidade, competência, técnica e até estado. Enquanto escrevia meu trabalho fiquei me perguntando: Qual destas denominações era mais apropriada para denominar a escuta sensível? Neste momento de conclusão desta etapa do processo aqui apresentado, acho que todas estas denominações se encaixam à escuta sensível até certo ponto. Contudo, passei a compreender a escuta sensível como um processo que acontece na relação do “eu” com o “outro”, na ação comunicativa em si.

Ao longo dos capítulos também destaquei que em qualquer forma de presença da escuta sensível há condições necessárias para que este processo realmente se chame de escuta sensível, condições como: presença, foco, atenção e solidariedade.

Ao buscarmos que a interação com outros seres humanos seja mediada por uma escuta sensível, estamos buscando uma relação saudável e construtiva com alguém, uma relação de troca, uma aproximação, sem preconceitos, sem pré-julgamentos e, acima de tudo, com empatia. São todas estas qualidades que tornam o processo da escuta sensível possível. Conforme destacado no primeiro capítulo, todas estas qualidades trabalham e são trabalhadas pela escuta sensível que, por sua vez, é um processo que está sempre em transformação, assim como é com os processos educacionais.

Para mim, a relação entre a escuta sensível e a educação é uma necessidade pois, a escuta sensível é parte do trabalho pedagógico e o movimenta, abrindo espaço para um ambiente de troca em sala de aula, afinal, o aluno tem tanto a contribuir para o processo de aprendizagem quanto o professor, abrindo espaço para uma relação mais democrática com o ambiente escolar.

Da mesma forma, vejo a relação entre a escuta sensível e o teatro de forma tão natural, pois o teatro é relacional e, mesmo que haja momentos que temos dificuldade de nos comunicarmos e queiramos desistir, o teatro sempre vai nos levar de volta às qualidades comunicativas que fazem o processo da escuta sensível acontecer, sempre nos trará de volta o foco, a atenção e a presença. O teatro, como demonstrei, acaba trabalhando estas qualidades em seu próprio exercício, umas de forma mais mecânica ou técnica, como é o exemplo dos exercícios de Stanislavski, outras de forma mais intuitiva, como

mostrei nos jogos de Spolin, e algumas vezes são trabalhadas por meio da crítica e percepção das realidades sociais, como é o trabalho do Teatro do Oprimido de Boal.

Acredito, fundamentalmente, que meu trabalho aqui foi evidenciar uma relação que sempre existiu, mas que, muitas vezes, pode ser esquecida ou esquecer-se a sua importância tanto para o trabalho do artista como para a educação, porque ambas, a arte e a educação, precisam ser experiências sensíveis, mutáveis, transformáveis que se adaptam às realidades sociais presentes e aprendem com o passado.

Durante o desenvolvimento deste trabalho fiquei, muitas vezes, tentando tomar cuidado para não romantizar, tanto a escuta sensível, quanto seu uso educacional e sua relação com a arte, e sua relação com as artes cênicas principalmente, mas admito que posso ter cometido este “erro” algumas vezes durante este processo, e percebo agora que talvez tenha sido inevitavelmente positiva esta perspectiva. Ela me traz esperança, e eu realmente acredito que o trabalho com a escuta sensível traz essa esperança, de um mundo que pode ser melhor, mesmo que tenhamos passado por um ano tão conturbado como foi 2020, um ano em que muitas catástrofes aconteceram<sup>6</sup> e muitas pessoas morreram pela incompetência e irresponsabilidade de um governo, pela falta de escuta de um governo, e principalmente o descaso com a saúde e a educação.

Ainda acredito que a escuta sensível pode, usada na educação e por meio das artes cênicas, nos ensinar a ter uma relação mais saudável como sociedade e com o nosso planeta, nosso ambiente.

O potencial transformador da escuta sensível, na minha opinião, pode ser capaz de trazer as melhores singularidades de cada um para criar uma relação verdadeira, uma relação de troca, de solidariedade e autonomia, e as artes cênicas funcionam como a linguagem facilitadora das relações, a partir do treino, repetição e da abertura para dizer sim aos jogos, podemos trabalhar todas as qualidades que tornam a escuta sensível possível. Além de trabalhar estas qualidades, as artes cênicas, com seus vários exercícios práticos e jogos, conseguem tornar o ambiente escolar mais ativo, tanto para o aluno quanto para o professor, e vejo isso como um diferencial para o desenvolvimento da

---

<sup>6</sup> Falo das várias catástrofes que aconteceram durante o ano de 2020 como a pandemia viral do covid-19 e a forma lamentável que nosso governo agiu sobre esta situação, desmontes de setores sociais do governo feito pelos nossos líderes, uso de violência em manifestações pacíficas de parte da polícia.

autonomia, além disso, os sujeitos de aprendizagem conseguem valorizar mais o processo educacional e seu resultado final.

Durante minha formação, tive a oportunidade de participar de dois projetos de viabilização da prática docente, o PIBID UnB<sup>7</sup> e a Residência Pedagógica UnB<sup>8</sup>, ambos com a coordenação da Prof. Dra. Ângela Barcellos Café do departamento de Artes Cênicas da UnB. Em ambas as experiências tive a oportunidade de participar do dia a dia das escolas que visitei como monitor das aulas de arte, e o que mais vi durante minhas monitorias foi o quanto a arte é capaz de movimentar os alunos e os professores. Nas minhas experiências, vi a movimentação que os projetos artísticos causavam na escola, e vi também como o trabalho com a arte trazia mais sinceridade à fala dos alunos e a relação destes com o professor, gerando um ambiente de troca.

A própria Viola Spolin, quando escreveu *Jogos Teatrais na sala de aula* (2010), criou um módulo de oficinas para que professores pudessem usar como dinâmicas em sala de aula e se aproximar dos alunos. A arte toca naquilo que é mais sensível para o ser humano e por isso nos permite ver o mundo de outra forma, pois a arte nos permite processar emoções, sentimentos, acontecimentos e, principalmente, nos permite enxergar as coisas de vários pontos de vista, isso gera empatia, e não consigo ver algo mais importante para nossa sociedade no momento do que empatia, do que escuta sensível, e vacinas também!

Finalizo este trabalho no fim de um ano conturbado e cheio de catástrofes, mas tenho perseverança em uma educação que traga autonomia e solidariedade, que seja democrática e que tenha a arte como sua principal “arma” contra a opressão, como diz Boal.

---

<sup>7</sup> PIBID UnB: Projeto Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência da CAPES tem o intuito de colocar os alunos do projeto dentro das escolas e salas de aula para terem a experiência de conhecer a realidade escolar a fundo e poderem se acostumar com este ambiente.

<sup>8</sup> Residência Pedagógica UnB: Projeto de Residência escolar com direito a bolsa da CAPES com o intuito de aproximar alunos dos cursos de licenciatura que estejam perto da finalização de seus cursos com a atividade prática em sala de aula, ministrando aulas e auxiliando o professor responsável.

## Bibliografia:

BARBIER, R. **A Pesquisa-Ação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2007

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

\_\_\_\_\_. **200 Jogos para Atores e não atores: com vontade de dizer algo através do teatro**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

CERQUEIRA, T. C. ; SOUSA, J. **ESCUTA SENSÍVEL: O QUE É? Escuta Sensível em Diferentes Contextos Laboriais**. In: CERQUEIRA, T. C. S. (Org). **(Con)Textos em Escuta Sensível**. Brasília: Thesaurus, 2011. p. 15-52.

COELHO, Irene Ferreira. **A Escuta sensível e sua relevância para o desenvolvimento da educação no setor hospitalar**. Monografia. Universidade de Brasília, Orientadora: Teresa Cristina S. Cerqueira. Faculdade de Educação, Brasília, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na sala de aula**. 2ª edição. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 33ª edição. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.